This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

FA 6660.20.10

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

BOUGHT WITH
MONEY RECEIVED FROM
LIBRARY FINES

BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE

L'ÉCLAIRAGE

DES

PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES,

Par C. KLARY,

Artiste photographe.

SIXIÈME ÉDITION

Revue et considérablement augmentée

Par HENRY GAUTHIER-VILLARS.

PARIS,

GAUTHIER-VILLARS ET FILS, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,

ÉDITEURS DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

Quai des Grands-Augustins, 55.

1887

L'ÉCLAIRAGE

DES

PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES.

Paris. — Imp. Gauthier-Villars, 55, quai des Grands-Augustins.

L'ÉCLAIRAGE

DES

PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES

Par C. KLARY

Artiste photographe.

SIXIÈME ÉDITION

Revue et considérablement augmentée.

PARIS,

GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE

DU BUREAU DES LONGITUDES, DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE,

Quai des Grands-Augustins, 55.

1887

(Tous droits réservés.)

FA 6660.20.10

HARVARD COLLEGE
FEB 1 1940
LIBRARY
Fines

AVANT-PROPOS.

Cinq éditions successives de cet ouvrage n'ont pas épuisé la faveur du public ; des artistes dont le nom fait autorité en matière de photographie, des praticiens auxquels cette brochure, fruit des longues recherches de M. Klary, a souvent épargné d'ennuyeux tâtonnements, nous ont à plusieurs reprises engagé à rééditer ces notes sur l'*Éclairage des Portraits photographiques*.

Devant cette persistance si flatteuse, nous avons voulu, autant qu'il était en notre pouvoir, mettre au courant des plus récentes découvertes de la science cet opuscule accueilli avec tant de faveur, et, considérant que succès oblige, nous avons augmenté le texte primitif de renseignements le plus souvent inédits, parfois empruntés à Davanne, à

Robinson, à Baden-Pritchard et aux maîtres de l'art photographique, toujours essentiellement pratiques.

Ces additions, est-il besoin de le dire, ont été effectuées avec assez de discrétion pour ne pas changer l'aspect général de l'original; nous avons tenu à lui conserver la forme concise et la vive allure qui ont, pour une si grande part, contribué à son succès.

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

Paris. — 1887.

PRÉFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

En confiant au papier certains faits, certains résultats de mes expériences personnelles, pour les retenir moi-même plus facilement, je ne pensais pas qu'un jour les quelques pages qui vont suivre seraient lues par d'autres yeux que les miens.

Je sais, par expérience personnelle, qu'il y a dans ma profession beaucoup d'hommes enthousiastes, toujours sur le qui-vive, toujours désireux de s'instruire par la comparaison des résultats obtenus et par les recherches persévérantes de leurs collaborateurs.

C'est à ceux-là surtout que je m'adresse; c'est pour eux que je me suis décidé à publier ces

pages ; ils y trouveront, j'en suis certain, des idées nouvelles.

Ce petit livre n'est pas une œuvre de science technologique, ni un nouveau manuel de Photographie. D'excellents ouvrages traitent de la partie scientifique de notre art d'une manière si complète qu'il serait superflu de répéter ici leurs doctes enseignements.

Il existe cependant une lacune; je n'ai pas la prétention de la combler moi-même, mais je tiens à la signaler aux chercheurs soucieux de leurs œuvres.

Cette lacune capitale, dans un art qui doit tout à la lumière, c'est la connaissance de la lumière et de ses effets.

Depuis de longues années, l'éclairage du modèle vivant a été le but de tous mes essais, de ma constante préoccupation. J'ai surmonté beaucoup de difficultés, supporté maintes et amères défaites. Veuillez donc considérer que je puis avoir droit à une certaine autorité, parce que je me suis toujours occupé d'une spécialité et que j'ai sans doute une plus grande expérience que beaucoup d'autres.

J'espère que ce modeste ouvrage épargnera peut-être à d'autres les fatigues et les déceptions que j'ai éprouvées.

Il est tout simplement le résumé de ce que j'ai lu, appris ou observé sur la partie de la Photographie qui a trait à l'éclairage du modèle vivant.

On y rencontrera souvent des idées, des remarques, des observations faites et discutées par des hommes compétents et habiles. Bien que je ne cite pas toujours leurs noms, je dois à la vérité, au public, à moi-même de ne pas m'en attribuer tout le mérite.

C. Klary.

Alger, le 1er septembre 1875.

L'ÉCLAIRAGE

DES

PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES

CHAPITRE I.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LA LUMIÈRE.

Importance de l'éclairage du modèle. — Je pose en premier principe que l'art de diriger la lumière est pour nous la chose la plus importante.

Des instruments parfaits, des manipulations excellentes et la valeur relative du photographe ne servent à rien sans l'habile emploi de ce capricieux serviteur : *la lumière.*

L'étude de l'éclairage du modèle me semble avoir été très négligée dans les publications photo-

graphiques françaises; et c'est là, pourtant, que doivent tendre nos plus grands efforts.

Telle épreuve n'est incomplète que parce qu'elle manque de ces demi-teintes, de ces hautes lumières qui font d'un portrait une œuvre artistique; le photographe a fait ce qu'il a pu, sans nul doute, mais n'a pas su tirer parti de la lumière.

L'étude de l'éclairage est plus compliquée encore que celle de la pose; mais, dans la pose et l'éclairage, le photographe se révèle artiste, au lieu de se borner au simple rôle de machine, ce qui arrive souvent.

H. Robinson dit que : « Certains hommes réussissent en dépit des difficultés. »

D'accord; mais je sais fort bien aussi « qu'un grand nombre d'autres ne réussissent pas, à cause de ces mêmes difficultés ».

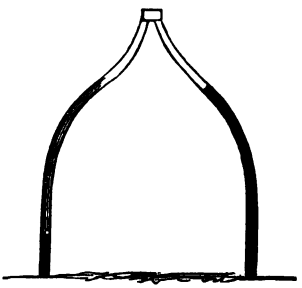
Il faut donc acquérir assez de facilité pour conduire notre lumière, annuler ainsi ces difficultés reconnues et par suite produire un travail régulier et artistique.

Je ne donnerai pas ici de conseils sur la manière de construire un atelier; mais ma conviction est qu'en général ils sont trop hauts. J'ai vu travailler, j'ai travaillé moi-même dans des ateliers très élevés, toujours avec un bien moindre succès que dans des ateliers relativement bas. Ces derniers, d'ailleurs, sont de plus en plus employés depuis quelques années, principalement à Berlin.

La lumière et l'ombre nous donnent exclusivement tous nos effets; notre habileté consiste à nous servir de l'une et de l'autre dans des proportions telles que nous puissions obtenir à notre gré des effets variés.

Atelier Fergus. — Sans avoir la prétention de donner un type irréprochable d'atelier, nous appelons l'attention de nos lecteurs sur le croquis ci-dessous qui représente la coupe d'un des meilleurs

Fig. 1.



Les traits noirs représentent les murs pleins, les traits ombrés le vitrage en verre dépoli; le double trait sans ombre représente le vitrage transparent.

ateliers écossais, celui de M. Fergus; du côté éclairé, le verre dépoli monte jusqu'à environ $3^{m},50$ de hauteur; au-dessus le verre est transparent, tandis que, du côté et au-dessus de la muraille pleine, il y aussi $1^{m},10$, à peu près, de vitrage transparent.

Ce que l'on appelait portraits aux premiers temps de la Photographie. — Nous sommes déjà loin de l'époque où la Photographie produisait ces croûtes de noir et ces plaques de blanc qu'on était convenu d'appeler des portraits. « En ce temps-là, dit Robinson, le soleil était le principal facteur de l'opération. Le photographe ne craignait pas de placer son modèle en plein soleil pendant cinq à dix minutes, et, si le patient parvenait à s'en tirer sans s'être fait peindre le visage en blanc, il pouvait s'estimer fort heureux. »

Nous n'en sommes plus là, aujourd'hui, et pourtant combien laissent trop souvent à désirer ces images plates, sans modelé et sans relief, qu'un public trop indulgent ou trop amoureux de lui-même accepte sans hésiter.

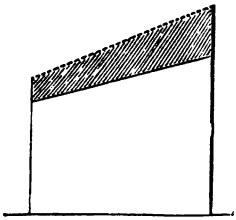
Il faut rompre avec cette manière inintelligente de représenter la figure humaine. La Photographie doit avoir, comme la peinture et la sculpture, une valeur intrinsèque dans sa petite sphère.

L'usage de la lumière, prise du haut et de côté, a toujours été recommandé; et les ateliers photographiques sont généralement bâtis d'après ces données traditionnelles.

Atelier Luckardt. — Un de ceux dont la construction pourrait, en quelque sorte, servir de modèle est celui du célèbre Fritz Luckardt, de Vienne.

Du côté de la lumière il y a une plinthe, haute de 1^m, de sorte qu'il reste environ 2^m de surface vitrée. La toiture de verre est légèrement inclinée et, comme sa largeur est de $5^m,50$ environ, la chambre vitrée paraît naturellement très peu haute. La longueur totale de l'atelier est d'en-

Fig. 2.



viron $8^m,25$ dont $5^m,20$ pour la partie vitrée. Cette portion vitrée de la toiture est surmontée le long du bord, — en dehors de l'atelier, naturellement, — d'un écran en métal haut de près de 2^m, pour empêcher les rayons du soleil d'arriver directement à la toiture.

Inconvénients de l'abus de la lumière de côté. — Nous venons de dire que la lumière de côté était d'une utilité réelle, il n'est pas inutile d'ajouter qu'elle est sujette à de tels abus, quand on l'emploie d'une façon peu judicieuse et surtout en trop grande quantité, que son efficacité générale peut être contestée.

On a reconnu les inconvénients qui résultent du trop grand emploi de la lumière de côté; la beauté des yeux est sérieusement menacée, les ombres naturelles de la figure sont en partie détruites et les traits apparaissent déformés, faibles ou peu accusés. La bouche, cette partie si gracieuse et si importante de la tête chez la femme, la bouche, autour de laquelle se jouent tant de sentiments, perd presque tous ses charmes; les ombres légères qui en estompent les coins disparaissent; la lèvre supérieure est presque aussi éclairée que la lèvre inférieure; l'ombre qui doit se trouver sous celle-ci n'existe pas, et, dans beaucoup de cas, le tout devient blanc, autant qu'une chose peut être blanche en conservant quelque apparence de forme.

Une grande abondance de lumière de côté était indispensable, lorsque les portraits pose-debout avaient la grande vogue; il fallait éclairer convenablement le sujet entier, et l'on considérait l'effet par rapport à tout l'individu.

En général, on ne demande plus aujourd'hui que la figure ou le buste; il est donc parfaitement inutile d'employer la lumière de côté *en aussi grande quantité*.

Il y a quelques années, chaque photographe avait sa chambre noire placée bien en face du poseur; chambre noire qu'il avançait ou reculait sur le sol dans une seule et même direction. Les

modèles qu'il photographiait étaient tous placés dans une position identique et la lumière tombait toujours sur eux d'un point déterminé.

C'était une grande erreur : en effet, on se demande comment accorder cette uniformité d'éclairage et cette uniformité de position du modèle, avec la diversité des figures qu'on est appelé à reproduire.

A l'apparition de l'éclairage à la Rembrandt, qui fit faire un pas immense à la Photographie, on eut la preuve évidente qu'il y avait d'autres positions pour la chambre noire et pour le modèle et, de plus, qu'on pouvait même varier ces positions à l'infini.

CHAPITRE II.

DE L'ÉCLAIRAGE DU MODÈLE DANS L'ATELIER.

De l'équilibre de l'éclairage du modèle. — J'ai déjà dit que l'éclairage du modèle, cette partie si intéressante de la Photographie, reçoit rarement l'attention qu'il mérite et n'est pas étudié relativement à son importance.

Qu'importe, en effet, qu'une épreuve soit claire et brillante si elle ne possède pas ces splendides effets d'ombre et de lumière qui font la beauté d'un portrait?

Une grande partie de mon système d'éclairage appliqué au modèle vivant est contenue dans les lignes suivantes :

Il faut que la lumière soit balancée dans de justes proportions, le temps de l'exposition suffisant pour faire ressortir l'éclairage, et le développement réglé d'après cette exposition.

Plaçons notre poseur dans l'endroit le plus

favorable de l'atelier; nous voyons de suite qu'un côté de la figure est dans une très grande lumière et l'autre côté dans une ombre très forte. A peine pouvons-nous apercevoir quelques détails dans cette ombre, à moins de forcer nos yeux à repousser le volume de lumière qui nous éblouit. Prenez à la main un grand carton et placez-le à côté de la figure, au plus près de la direction d'où vient la lumière, et tenez-le de manière à ne voir que le côté ombré du visage du poseur. Vous observerez qu'à l'instant où la partie éclairée de la figure est obscurcie par l'interposition du carton, l'ombre semble s'éclairer et devenir transparente. Ceci nous prouve que le côté ombré de la figure n'était pas dans une ombre aussi profonde qu'il semblait être, mais que la force seule du contraste la faisait paraître aussi noire.

J'entends donc par *balance dans l'éclairage,* une illumination de la figure ménagée de telle sorte que les contrastes ne soient pas brutalement blancs et noirs.

Conseils aux portraitistes. — Gravez dans votre esprit ce que je vais ajouter :

Il n'y a pas de partie de la figure humaine qui doive être représentée dans un portrait comme blanche. Il y a des parties qui doivent être presque blanches, mais jamais totalement.

Il faut que toute la figure soit plus ou moins ombrée et que des touches lumineuses soient légèrement jetées sur les parties les plus proéminentes, telles que le nez, le dessus des sourcils, le menton, etc...

Examinez une figure humaine; il ne s'y trouve pas de blanc pur, même dans les parties les plus éclairées; les tableaux de nos meilleurs peintres peuvent nous servir d'exemples à ce sujet.

Beaucoup de photographes oublient que les parties de la figure les plus éloignées de l'œil de l'observateur doivent être les plus sombres en ton, tandis que les plus rapprochées doivent être plus éclairées, avec une gradation des parties claires aux parties sombres.

J'ai vu bon nombre de photographies exécutées par des artistes réputés très habiles, dans lesquelles on remarque parfaitement le contraire de ce que j'avance; c'est-à-dire que la joue est plus éclairée derrière que devant. C'est une erreur dont vous vous rendrez facilement compte en y réfléchissant.

Il y a trois sortes de lumières employées pour l'exécution des portraits photographiques : la lumière diffuse, la lumière directe et la lumière reflétée. La lumière diffuse est celle qu'on emploie en plus grande quantité; la lumière reflétée est

celle dont l'usage doit être le plus restreint. Une diffusion de lumière sur toute la figure la rend plate et sans vigueur. C'est alors que la lumière directe vient à notre aide en éclairant les parties proéminentes de la face; mais il faut l'employer judicieusement, avec intelligence et en très petite quantité.

Pour être vraiment utile, la lumière de côté doit être prise au niveau ou au-dessus de l'horizon.

Les artistes les plus compétents s'accordent à dire que la meilleure lumière est celle qui tombe sur le modèle sous un angle de 45°.

Les proportions relatives d'ombre et de lumière ne doivent jamais être, dans aucun cas, une affaire de chance et de hasard.

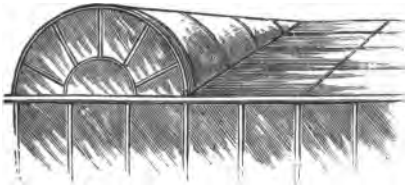
Où doit-on placer le modèle? — Un grand nombre d'artistes habiles ont admis en principe et comme règle à suivre que, pour éclairer un modèle, *il faut le placer au centre de l'atelier ou à peu près, par conséquent, au point où il peut recevoir la plus forte illumination.* (Voir p. 39 *fig.* 18, M poseur, C chambre noire, K fond.)

Ce principe, excellent en lui-même, a donné lieu également, dans ces derniers temps, à des exagérations étonnantes, surtout quand il était appliqué par des photographes opérant dans des ateliers

dont les toits sont voûtés au centre, disposition qui donne une très grande intensité de lumière.

Dans ces conditions, le poseur étant placé à l'endroit indiqué plus haut, la lumière tombe sur lui de tous les côtés, et les épreuves qui en résultent semblent avoir été faites en plein air. On peut à peine reconnaître, en les examinant, d'où vient la principale direction de la lumière; les ombres

Fig. 3.



sont annulées par des réflexions entre-croisées, l'excès de clarté a contracté la pupille, les cheveux semblent couverts de neige et le tout est écrasé, insipide et sans relief.

Écrans Lafosse. — Pour modifier l'excès de lumière supérieure ou latérale arrivant par les vitrages, on a employé divers systèmes parmi lesquels il semble bon de citer celui de M. Lafosse, de Manchester; il consiste simplement en petits écrans blancs suspendus au toit et, dans cette position, n'interceptant pas le jour; en les tirant à

droite ou à gauche (ils se déplacent tous ensemble) on peut à volonté, soit diriger la lumière sur le modèle, soit l'en détourner, soit l'intercepter complètement.

Règles à suivre pour l'éclairage du modèle. — On peut produire deux genres d'effets sur une figure : celui obtenu par la manière ordinaire ou large éclairage, et l'effet dit à la Rembrandt.

Dans la première manière, la plus grande partie de la figure est dans la lumière; dans la seconde, l'illumination est aussi restreinte que possible. Voici en deux mots le moyen de produire ces effets : si la chambre noire pointe de la source de lumière sur le poseur, vous avez le large éclairage ; si elle pointe contre cette même lumière, vous avez l'effet à la Rembrandt. Placez le modèle *sous la lumière* et arrangez-vous de façon à ce que la lumière de côté domine.

Avec une chambre noire mobile, vous prenez d'abord une vue d'un côté de la face et ensuite une vue de l'autre côté. Si vous n'avez rien fait qui puisse altérer l'éclairage, vous obtiendrez les deux effets. Bien certainement, aucun des deux ne sera très bon; mais ils seront tous deux assez clairement définis pour être classés à première vue comme appartenant chacun à ces deux genres d'effets différents.

Il n'y a peut-être pas d'erreur plus répandue

parmi ceux qui commencent à étudier l'éclairage que celle du trop grand emploi de la lumière.

L'instinct naturel de l'esprit ignorant les choses de l'art paraît être de noyer le poseur dans la lumière, autant d'un côté que de l'autre; c'est là, je le répète, une grande erreur.

Il y a un point convenable, *sous la lumière*, pour la pose du modèle et une succession de poses pour ce modèle et pour ce même point. Il est bien entendu que ce point et ces poses varieront selon les physionomies. Je voudrais pouvoir donner à l'appui de mon assertion une série d'épreuves faites à des points différents de l'atelier sur un modèle unique, mais le temps pour cela me fait complètement défaut. J'ouvre aux chercheurs un vaste champ d'études intéressantes et je me vois forcé, quant à moi, de borner ici mes observations à des applications générales.

Je vais donc énoncer brièvement les règles à suivre pour éclairer un modèle.

Il faut employer une lumière douce et pas trop diffuse, en combinant, dans de justes proportions, la lumière du haut et de côté.

Il faut adoucir les bords de l'ombre, si besoin est, avec de délicates lumières reflétées.

Enfin il faut assurer d'une façon intelligente la position du modèle *sous la lumière*.

Si nous agissons ainsi, nous obtiendrons une épreuve où l'intention artistique sera évidente.

Les différentes parties de cette épreuve seront dans leur position d'importance relative et produiront l'harmonie générale. Quelque éloignée qu'elle puisse être de la perfection proprement dite, l'épreuve sera pénétrée d'un charme que des effets chimiques brillants et justes ne pourront jamais obtenir seuls.

Cependant il est très possible qu'après vous être scrupuleusement conformé à toutes ces lois, un examen soigneux vous fasse encore découvrir des défauts. On peut donc ajouter, sans crainte de se tromper : « La Photographie parfaite n'a pas » encore été produite, bien qu'elle progresse tous » les jours. »

CHAPITRE III.

L'ÉCRAN DE TÊTE ET LE RÉFLECTEUR CONCAVE.

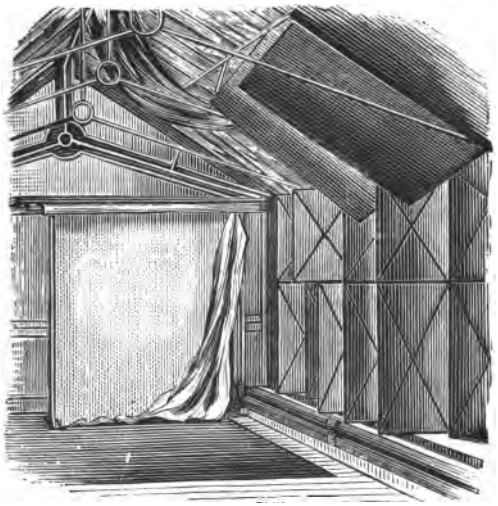
Appareils destinés à régulariser la lumière. — Une foule d'arrangements consistant en rideaux, volets, châssis montés avec des cordes, poulies, anneaux, charnières, bâtons et balanciers avec poids, ont été inventés pour contrôler et régulariser la lumière dans les ateliers photographiques.

Les rideaux de fenêtres ordinaires, glissant sur des tringles à l'aide d'anneaux, ont été et sont encore employés généralement comme modificateurs de la lumière de côté. Ils coûtent peu à installer, sont faciles à ajuster en sections, et peuvent masquer en partie ou en totalité cette lumière de côté. Puis viennent les stores de toute espèce, blancs, bleus, etc. Enfin des volets garnis de toile, montés sur charnières ou pivots.

Volets de James Valentine. — Dans certains ateliers, on modifie la lumière de côté et celle qui

vient du toit vitré, à l'aide de volets de zinc placés verticalement et tournant sur des charnières. La *fig.* 4 représente le dispositif adopté par James

Fig. 4.



Valentine, de Dundee; les volets sont peints en blanc sur la face intérieure (du côté du vitrage), de sorte qu'en les ouvrant plus ou moins, on reflète la lumière sur le modèle, au fond de l'atelier.

Stores de Schaarwächter. — Pour réglementer la lumière du haut, certains rideaux mobiles se superposant sont généralement en usage; la seule

chose qu'on puisse objecter contre eux, c'est qu'ils sont embarrassants à organiser, et leur manœuvre avec des cordes et des poulies devient très difficile, sinon impossible.

M. Schaarwächter, un des premiers portraitistes de Berlin, emploie, pour faire mouvoir ses stores, un agencement des plus ingénieux dont nous empruntons le détail aux *Ateliers photographiques de l'Europe* (1).

« Les rideaux sont en toile bleue et sont fixés au plafond, d'où ils pendent librement en formant des plis naturels. Des fils de cuivre courent sur toute la longueur du plafond de verre; ils sont posés parallèlement, à environ $0^{m},60$ de distance l'un de l'autre. Ils sont fortement tendus (cela est indispensable), à peu près comme les fils des télégraphes; le bout de chaque fil passe d'abord sur une bobine (*a*), puis autour d'une roue dentée (*b*). Sur le devant de la roue dentée se trouvent deux trous (*c*), dans lesquels s'engage une clef ou manivelle, au moyen de laquelle on peut tendre le fil métallique à volonté. Il est très facile de se rendre compte de cette disposition en examinant le dessin ci-contre (*fig.* 5).

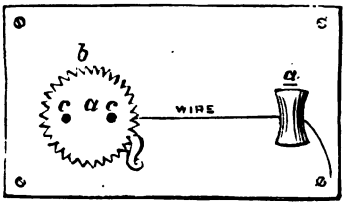
« Il est indispensable d'employer du fil de cuivre,

---

(1) Baden-Pritchard (H.), *Les ateliers photographiques de l'Europe*. In-18 jésus, avec figures dans le texte; 1885 (Paris, Gauthier-Villars).

et non du fil de fer, afin d'éviter la rouille et de conserver le fil bien lisse; car, si les fils métal-

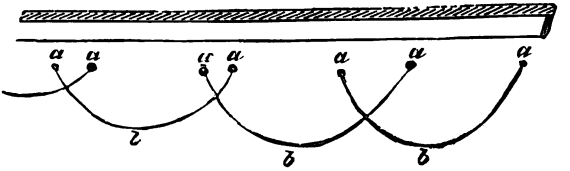
Fig. 5.



liques ne sont pas parfaitement lisses, les anneaux de rideaux ne glisseront pas facilement.

» Voici une coupe de la toiture (*fig.* 6); cette coupe montre le système d'attache des fils métalliques et l'arrangement des rideaux. *a*, *a*, *a* sont

Fig. 6.



les sections des fils métalliques, et *b*, *b*, *b* celles des rideaux qui sont suspendus de manière à se recouvrir l'un l'autre. M. Schaarwächter se sert tout simplement d'un léger bâton de bambou pour disposer ses rideaux, soit qu'il les écarte d'une partie de la toiture vitrée, soit qu'il les emploie

pour couvrir une autre partie du vitrage supérieur. Les anneaux glissent avec la plus grande facilité sur les tringles de cuivre. Impossible d'imaginer une manœuvre plus simple pour obtenir des effets d'ombre ou de lumière. »

Depuis quelques années surtout, bon nombre d'inventions portatives ont été faites pour réglementer la lumière et aider à la production des effets que l'on cherche.

Réflecteur de Kürtz. — La première est le réflecteur et contre-réflecteur de l'Américain Kürtz; il consiste en un cadre presque carré, ouvert au milieu, reposant sur des roulettes. Sur chaque côté extérieur de ce cadre se trouvent quatre réflecteurs montés sur charnières. Le but de cet appareil est de refléter la lumière sur le sujet de différentes manières.

Fond-alcôve et chambre mobile. — Puis vient ensuite le fond-alcôve de l'artiste français Adam Salomon. Il consiste dans un fond semi-circulaire de $2^{m},50$ sur 3^{m} environ, avec deux écrans mobiles fixés sur le haut du fond, manœuvrant avec des cordes pour réglementer la lumière du haut. Deux châssis sont fixés sur charnières à droite et à gauche du fond. Le tout repose sur des roulettes, de façon à être facilement changé de place sous la lumière. (*Voir* pour plus de détails la p. 49.)

Ensuite la chambre de pose mobile de Ch. Gondy, photographe hongrois, communiquée à la Société française de Photographie en 1870.

Châssis de Slingsby. — Il faut aussi men-

Fig. 7.

tionner les châssis recouverts de fine mousseline employés par Slingsby, de Lincoln. Ces écrans, de

1^m de large environ, s'adaptent à la forme du toit de l'atelier; ils se composent d'un châssis placé verticalement, haut d'environ $2^m,50$, et d'un autre châssis mesurant à peu près 1^m, placé au-dessus et suivant l'inclinaison du toit.

Cette disposition est réellement pratique, puisqu'elle permet de modifier l'intensité de la lumière en approchant ou en éloignant les châssis du modèle (*fig.* 7).

Écrans divers. — La combinaison adoptée par M. W.-H. Midwinter, de Bristol, est toute diffé-

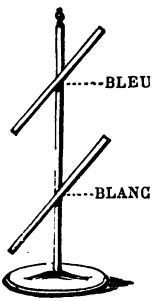
Fig. 8.

rente ; du côté où la lumière arrive sur le modèle, on place un écran vertical de fine batiste, du côté de l'ombre un écran de calicot, également vertical, mais auquel est appliqué latéralement une sorte de

dais gris ou bleu ardoise, que l'on tourne dans la direction du modèle (*fig.* 8).

Pour régler l'intensité de l'ombre ou de la lumière sur les vêtements du modèle, M. Luckardt emploie un écran mobile de 5 pieds ($1^m,52$) seulement de hauteur, garni en partie d'étoffe claire, en partie d'étoffe foncée; la partie claire et la

Fig. 9.



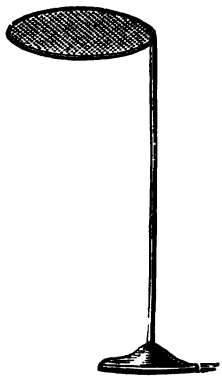
partie foncée peuvent être élevées ou abaissées à volonté. On peut abaisser le store foncé par-dessus le clair, et l'on a ainsi un écran foncé; on peut aussi ne mettre en évidence que la partie claire pour éclairer la partie inférieure des vêtements; on peut enfin former un écran mi-partie foncé, mi-partie clair, la partie la plus basse étant claire et la partie supérieure étant noire, ou *vice versa*.

M. Angerer, de Vienne, emploie un écran mobile qui permet d'éclairer d'une manière plus complète le bas des vêtements du modèle. Il consiste en

une tige verticale supportant deux surfaces mobiles; la supérieure est de couleur bleue et celle du bas est blanche (*fig.* 9).

Signalons encore l'écran de tête du photographe berlinois, Th. Prümm : un simple diaphragme rond, en gaze violette, de $0^m,60$ de diamètre, que

Fig. 10.



l'on suspend à $1^m,80$ environ et qui, sans noircir outre mesure les cheveux, projette sur les calvities une ombre protectrice suffisante pour les empêcher d'être reproduites avec exagération par la photographie (*fig.* 10).

Enfin l'écran à main de Kent, photographe américain. Il consiste dans un cadre de bois très léger, de 90 centimètres carrés. Sur ce cadre se trouve tendu un morceau de belle mousseline blanche ou de calicot très fin; à ce cadre est attaché un

manche de 3^m de long, aussi léger que possible.

Le photographe, se trouvant près de la chambre noire, porte l'écran au-dessus de la tête du modèle, le lève ou l'abaisse, le porte à droite ou à gauche, et observe son effet sur les ombres et les lignes de la figure. Lorsque l'effet désiré est atteint, un aide ouvre l'objectif.

On ne peut élever aucun doute sur l'efficacité de cet appareil : on comprendra cependant qu'il a de nombreux défauts; mais il faut convenir qu'il est le point de départ du *système d'éclairage par l'écran de tête mobile.*

Jusqu'à ce moment, rien de meilleur n'avait été décrit dans aucune publication photographique.

L'Association nationale photographique des États-Unis présenta à ses membres l'écran à main de Kent, et c'est à dater de ce jour que la science de l'éclairage a été grandement simplifiée et pratiquement conduite à la théorie du contrôle de la lumière.

Avec l'écran de tête que je vais décrire dans ce Chapitre, libre carrière est donnée à toutes les variations d'éclairage nécessitées par la diversité des figures, un éclairage favorable et non prévu peut être découvert avec les mouvements de l'écran; avec du goût et un peu de pratique, son emploi devient intuitif, puisque n'importe quel effet peut être trouvé en moins de temps qu'il n'en faut pour ajuster un appui-tête.

Description et construction de l'écran de tête

Fig. 11.

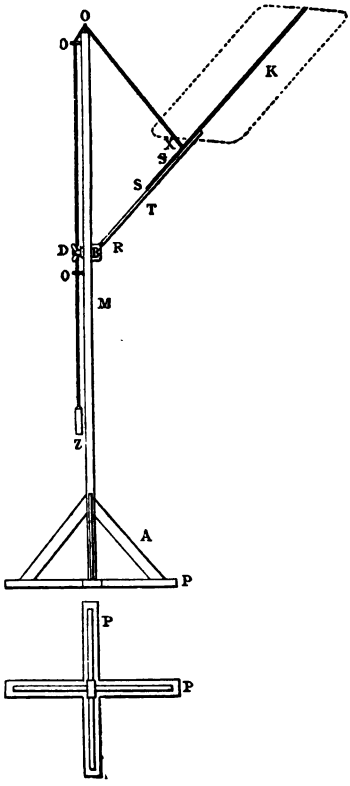
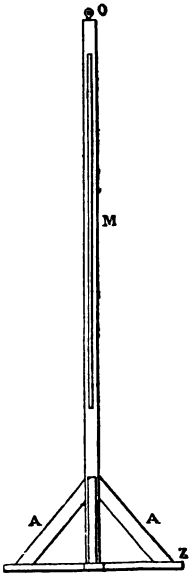


Fig. 12.



Klary. — La *fig*. 11, représente le plan de l'écran de tête et son élévation en position.

Cet écran est formé d'un montant M dont la

fig. 12 représente l'élévation et qui compte : hauteur 2^m, largeur $0^m,05$, épaisseur $0^m,02$.

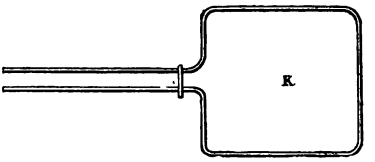
Les quatre attaches A ont : longueur $0^m,30$, largeur $0^m,04$, épaisseur $0^m,02$.

Les deux pieds PP, qui supportent le montant ont $0^m,61$ de longueur; $0^m,05$ de largeur et $0^m,02$ d'épaisseur.

La rainure a : largeur $0^m,011$, longueur $1^m,25$.

Le cadre de l'écran K (*fig.* 13) est formé d'un

Fig. 13.



fil de fer de $0^m,003$ d'épaisseur, $0^m,85$ de longueur et $0^m,85$ de largeur; il est placé sur le manche T (*fig.* 14) dont les dimensions sont : longueur $0^m,56$, largeur $0^m,04$, épaisseur $0^m,01$. Six attaches en fil de fer S maintiennent le cadre sur ce manche et permettent de le changer à volonté (*fig.* 15).

L'écran K pivote autour de la charnière R (*fig.* 14) qui termine le manche T. Un petit tasseau ou bloc de bois B (hauteur $0^m,07$, largeur $0^m,05$, épaisseur $0^m,03$) est traversé par un boulon D de $0^m,01$ de diamètre : ce boulon est à tête ronde noyée dans le bois.

Cet arrangement permet de faire tourner l'écran, de le faire monter ou descendre et de le fixer dans la rainure au point désiré; il est contre-balancé par le poids Z (*fig.* 11) suspendu à une corde

Fig. 14.

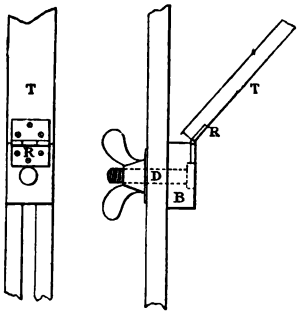
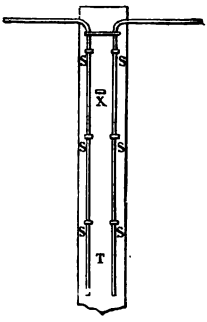


Fig. 15.



passant à travers les pitons OOO fixés au montant M et allant s'adapter au manche T dans un autre piton X.

On comprend parfaitement qu'à l'aide de ce mécanisme, l'écran peut être placé dans toutes les positions et à tous les angles désirés.

Description et construction du réflecteur concave Klary. — La *fig.* 16 représente le plan et l'élévation du réflecteur concave.

Le réflecteur concave est formé d'un châssis concave en bois C dont la hauteur est de $0^{m},65$; l'arc formé par la courbe de ce châssis a une lon-

gueur de $0^m,75$, la corde de cet arc est de $0^m,62$, l'épaisseur du châssis est de $0^m,15$.

Fig. 16.

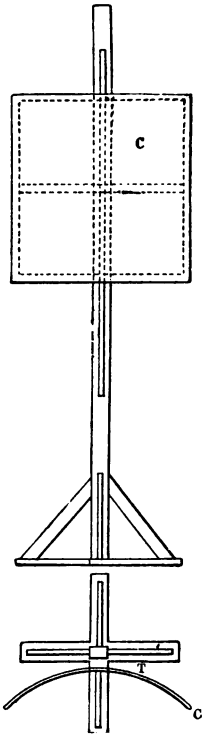
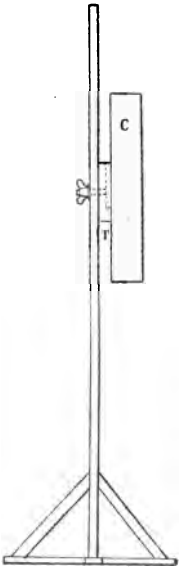


Fig. 17.



Ce réflecteur glisse dans une rainure pratiquée dans le montant. On verra sur la *fig.* 17, qui représente le profil de l'élévation de ce réflecteur,

que le bloc ou tasseau T est traversé par un boulon à écrou qui permet de le faire monter, descendre, et de le placer dans la position désirée.

Tous les autres détails de construction sont complètement identiques à ceux indiqués pour l'écran de tête. Sur le châssis C est tendue une étoffe rose ou jaune pâle.

CHAPITRE IV.

ÉCLAIRAGE DU MODÈLE A L'AIDE D'UN ÉCRAN DE TÊTE MOBILE ET COLORÉ.

Effet produit par l'écran de tête. — En discutant avec certains photographes de la manière d'éclairer un modèle dans un atelier, je me suis aperçu qu'un petit nombre d'entre eux seulement, les plus intelligents et les plus expérimentés, connaissaient l'usage et la manœuvre d'un écran destiné à modifier *légèrement* la lumière. La grande majorité des autres n'avaient jamais mis en pratique aucun appareil du même genre, devant avoir la même destination.

Les remarques que je vais faire ici peuvent donc être regardées comme de véritables révélations pour la plupart des photographes; quant à ceux qui sont familiarisés avec ce sujet, ils y reconnaîtront des faits en rapport avec leurs expériences journalières.

Je ne crains pas d'affirmer que les résultats de

mes expériences dans l'usage d'un écran de tête pour l'éclairage des portraits photographiques peuvent être définitivement fixés. Mes essais ont été si nombreux et si étendus que ma conviction aujourd'hui est parfaitement définie.

L'écran de tête mobile, dont j'ai donné la description dans le Chapitre précédent, est le moyen le plus ingénieux qui ait été trouvé jusqu'à présent pour l'éclairage des modèles dans un atelier photographique. Cet écran est destiné à *contrôler* et à *régulariser* la lumière sur la figure; c'est pour cela qu'il est appelé *écran de tête*.

Son effet étant de rapprocher la lumière du poseur, il est employé plus efficacement dans les ateliers hauts que dans les ateliers bas; cependant il est toujours utile et produit, dans n'importe quel atelier, des effets d'ombre et de lumière qu'on obtiendrait très difficilement sans lui. Tous les arrangements de rideaux, tous les appareils qu'on pourrait inventer ne valent pas cet écran.

L'écran de tête en position brise les rayons directs de la lumière du haut qui tombent sur le poseur. Sans cet écran, la masse de lumière directe qui vient frapper la figure produit de fortes lumières et des ombres profondes. Quoique ces ombres soient obligées sous les sourcils, le nez, le menton, etc., etc., elles paraissent lourdes et désagréables; l'expression qui en résulte est mauvaise et elle est encore aggravée par le malaise du poseur

soumis à cette éblouissante illumination. Si l'on ne remédie à cet inconvénient que par des rideaux, on se prive en même temps d'une si grande quantité de lumière, que cela prolonge considérablement le temps de la pose, et je ne vous apprendrai rien en vous disant que plus le temps de la pose est court, plus nous avons de chance de réussite à tous les points de vue. Avec l'écran de tête, les rayons directs de la lumière sont arrêtés dans leur cours et forcés de prendre une nouvelle direction en divergeant dans tous les sens sur le poseur. La lumière entoure la tête, illumine les enfoncements de la figure, répand une teinte harmonieuse et fondue sur tout le modèle et rend généralement inutile l'emploi du réflecteur du côté de l'ombre. Les effets produits par l'écran de tête sont très variés et seront vite suggérés à l'esprit d'un photographe habile par le genre de figure qu'il aura devant les yeux.

L'écran de tête peut être fait avec du calicot blanc ou bleu, très fin; le blanc adoucit la lumière, mais ne la contrôle pas; il est employé surtout quand il s'agit d'adoucir la lumière pour les portraits en pied.

Coloration de l'écran. — Au lieu d'un écran transparent ordinaire (blanc ou bleu), si nous employons un écran formé d'une étoffe semi-opaque, d'une couleur non actinique, comme le rouge

pâle, le rose, l'orangé pâle, l'effet de l'écran de tète diminue la retouche nécessaire du négatif, puisque le modèle est éclairé *par une seule couleur*. On pourrait supposer, avant de faire ces expériences, que le temps de la pose est prolongé de beaucoup, il n'en est rien. L'effet adoucissant est aussi visible qu'avec un écran blanc transparent, mais on est obligé de l'éloigner davantage du poseur, hors de la vue de la chambre noire.

Écrans opaques. — Cette particularité indique les caractères distinctifs et opposés qui existent entre les écrans transparents et les écrans opaques ou semi-opaques. Avec les premiers, l'adoucissement de la lumière se produit même jusqu'à l'insipidité en les plaçant très rapprochés du sujet. Avec les seconds, les ombres sont très fortes s'ils sont placés très près du sujet; il faut alors les éloigner pour adoucir les effets.

L'écran opaque ou semi-opaque diffère encore de l'écran transparent, en ce que l'angle sous lequel on le place et la position qu'il affecte ont un effet marqué sur l'éclairage particulier du poseur. Il faut donc, de toute nécessité, que cet écran soit placé de façon à ne produire que l'effet désiré. Trouver sa position et la distance convenable est une affaire d'expérience.

Tout cela prouve catégoriquement que l'agglomération ordinaire de rideaux, de volets à char-

nières, de châssis à coulisses et autres engins destinés à amoindrir la lumière du haut dans les ateliers photographiques doivent être complètement abandonnés en ce qui concerne l'éclairage du poseur. Cela économise d'abord le précieux temps nécessaire pour les ajuster et les manœuvrer, et, de plus, l'écran de tête n'obstruant la lumière que sur un petit espace, le temps de la pose est considérablement diminué.

Conclusion. — Le contrôle de la lumière est bien plus complet, bien plus facile à obtenir au moyen d'un écran que de toute autre manière.

Cela ne veut pas dire que l'effet obtenu soit toujours satisfaisant; mais là, comme partout, le remède est à côté du mal.

Il peut arriver parfois que l'effet de l'écran opaque ou semi-opaque ne se produise que sur le côté de la figure qui est le plus rapproché de la lumière, laissant dans un contraste pitoyable le côté ombré de la face; il faut alors améliorer le côté de l'ombre au moyen d'un réflecteur; malheureusement l'emploi d'un réflecteur blanc est presque toujours suivi d'une tache blanche qui se trouve dans l'œil de ce côté-là. Si on le remplace par un réflecteur coloré, le côté ombré de la figure sera sensiblement amélioré en ce qui regarde la retouche du négatif, mais ce même côté restera trop noir pour donner un contraste agréable ou une grada-

tion satisfaisante; on y remédie en creusant la surface du réflecteur qui est tournée vers le poseur. La lumière alors est concentrée à un tel degré qu'elle paraît annuler l'éclairage primitif; il faut encore corriger l'excès de lumière reflétée en éloignant le réflecteur, et si ce réflecteur concave est placé de manière à éclairer la partie de la figure sous et derrière l'œil, ainsi que les parties foncées des cheveux et du cou, la tache de l'œil disparaît. L'effet produit sera toujours moindre sur l'épreuve terminée qu'il ne le semble à l'œil de l'artiste, parce que la lumière est colorée et non actinique et que la réflexion colorée d'une surface concave dans les yeux est tellement insignifiante qu'elle est sans effet au point de vue pratique.

Si ce réflecteur concave n'est ni soutenu, ni manié par la main, il doit être attaché à un pied et fixé de manière à pouvoir se placer facilement dans toutes les positions (*fig.* 16 et 17). *Nous appelons l'attention du lecteur sur ce point d'autant plus important qu'une parfaite exactitude de la position obligée est aussi essentielle pour le réflecteur que pour l'écran lui-même.*

Je suis presque certain qu'à première vue, il y aura divergence d'opinions au sujet de mes affirmations, relativement aux effets des écrans transparents, opaques ou semi-opaques colorés, mais vos expériences viendront confirmer mes avis. Examinez avec soin les différents résultats obtenus

par vos expériences, vous me donnerez raison, j'en suis certain, dès à présent.

Ayez donc pour vos études une série de cadres en fil de fer recouverts de différentes étoffes opaques ou semi-opaques, colorées en rose, rose pâle, jaune, jaune pâle, orangé pâle, etc.

La construction particulière de l'appareil, qui permet de changer de suite et à volonté la nature de l'écran, facilitera vos expériences.

Lorsque la lumière est très forte, je recommande l'usage d'un écran opaque presque noir, surtout pour les portraits en buste, généralement posés assis ; on le placera de manière à faire correspondre l'inclinaison de l'écran avec l'inclinaison du toit de l'atelier vitré d'où émane la lumière du haut; pour les portraits debout, on pourra faire l'inverse.

La position de l'écran de tête est, du reste, complètement laissée au goût, à l'intelligence et à l'initiative de l'artiste.

CHAPITRE V.

APPLICATION MÉCANIQUE DE L'ÉCRAN DE TÊTE POUR RÉGULARISER LA LUMIÈRE SUR LE MODÈLE DANS UN ATELIER.

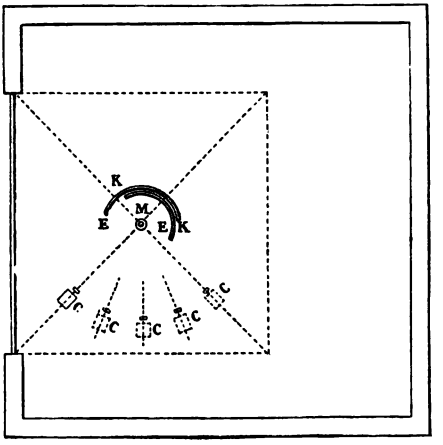
Manière d'éclairer automatiquement un modèle. — Je suppose que nous travaillions dans un atelier où nous disposons d'une lumière de côté et de haut.

En premier lieu, si le soleil entre dans l'atelier, adoptez un moyen pour le repousser entièrement, parce que tout rayon de soleil pénétrant dans l'atelier et frappant le plancher ou les murs produira de mauvaises réflexions et rendra inutile ce qu'on tenterait de faire pour éclairer un modèle. Des cadres étroits, recouverts de papier dioptrique, tournant sur pivots et placés aussi près que possible du verre, feront très bien cet office, en ce sens qu'ils obstruent fort peu de lumière. Quel que soit, au reste, l'arrangement préféré, il sera toujours très bon, dès l'instant qu'il garantira du soleil.

Il est convenu que le sujet à éclairer est une figure humaine et que nous voulons faire un buste.

Amenez le modèle *sous la lumière, presque au centre de l'atelier;* placez-le à $1^m,25$ ou $1^m,50$ environ de la lumière de côté et tournez sa tête

Fig. 18.



jusqu'à ce que le nez pointe dans une direction parallèle à cette lumière. Placez votre chambre noire vers la lumière de côté, de manière à obtenir la vue de la face que vous désirez, et placez votre fond, qui doit être mobile, dans la direction opposée, comme il convient. Dans cette situation, nous travaillons diagonalement en travers de l'atelier (*fig.* 18, M poseur, K le fond, C chambre

noire, E écran de tête). Mettez votre écran de tête en position à $0^m,90$ environ au-dessus de la tête du poseur, en ayant soin de ne pas enlever trop de lumière du haut. C'est avec l'écran que vous contrôlez votre lumière.

Vous observerez qu'il y a maintenant une lumière diffuse sur toute la face, mais que la lumière domine un peu du côté de la figure qui est le plus rapproché de la lumière de côté. Ouvrez maintenant une petite échappée de lumière de côté, bien en face du poseur. Cela vous donnera un peu de lumière directe qui viendra éclairer les parties saillantes de la tête.

Si les yeux sont enfoncés et qu'il paraisse y avoir trop d'ombre sous les sourcils, baissez un peu l'écran ; cette manœuvre éclairera les cavités, mais elle rendra la figure plate en proportion. Alors, faites mouvoir un peu votre écran au-dessus de la tête vers le côté ombré de la face ; cela augmentera la lumière directe du haut et rendra la figure hardie et vigoureuse avec les yeux bien éclairés. Le côté ombré de la face, tout en restant plus sombre que l'autre, sera doux, transparent et plein de détails.

Reflets des yeux. — La chose la plus importante à observer, c'est que les reflets des yeux soient les mêmes dans chaque œil. Ces points lumineux, qui doivent toujours y être, ont leur

place sur la partie haute de l'œil, du côté le plus rapproché de la lumière de côté et non au centre. Si ce reflet apparaît dans un œil seulement, c'est que la figure est trop éloignée de la lumière de côté. Pour éviter cela, faites mouvoir votre chambre noire et tournez la figure vers la lumière de côté, *jusqu'à ce que ces points lumineux apparaissent dans les deux yeux;* alors, vous pouvez être certain que la tête de votre poseur est bien et artistiquement éclairée. Le contraste est rendu plus ou moins fort en se servant plus ou moins de la lumière de côté.

En employant cette méthode avec intelligence, vous obtiendrez l'éclairage classique du nez, c'est-à-dire une forte ligne de lumière sur l'arc du nez et une haute lumière à son extrémité; les yeux seront bien éclairés et le reste parfait à tous égards.

Ce que je viens de dire est ma règle absolue, unique; elle ne m'a jamais trompé.

Pour éclairer le poseur à la Rembrandt, ne changez pas la position de la figure, mais faites mouvoir votre chambre noire, en l'éloignant de la lumière de côté, pour obtenir une vue de l'autre joue. Avec de légères modifications peut-être, ce même éclairage sera parfait (voir p. 13); d'ailleurs, nous donnons dans le Chapitre suivant tous les renseignements nécessaires à la production des effets *dits* à la Rembrandt.

Comme je l'ai dit au début, je donne ici un moyen purement mécanique, et toutes les figures, indistinctement, ne sauraient être traitées de la même manière; mais je sais qu'en suivant ponctuellement mes indications, le photographe sera vite amené de lui-même à en modifier les détails, selon les exigences de l'imprévu; il ne pourra, du reste, arriver à faire utilement ces modifications que par un travail sérieux, de l'habitude et l'expérience de tous les jours.

CHAPITRE VI.

EFFETS DITS A LA REMBRANDT. LE FOND SEMI-CIRCULAIRE.

Difficulté d'obtenir des effets justes. — Je crois utile de consacrer un Chapitre au genre de portraits connu sous ce nom.

La beauté des effets dits à la Rembrandt leur donne le droit d'exiger de nous une attention particulière, et ils offrent une étude excessivement intéressante pour un esprit soucieux de ses productions. Mais autant ces effets sont saisissants et splendides quand ils sont exécutés avec talent, autant ils deviennent grotesques entre des mains ignorantes. Il faut une grande habileté et de grands soins pour produire des effets justes, et bien souvent, il faut le dire, les résultats obtenus nous montrent les ombres et les lumières les plus invraisemblables qui aient jamais été projetées sur une figure humaine.

Le photographe qui s'adonnera à ce genre de travail montrera s'il est véritablement artiste, en

produisant des effets d'ombre et de lumière plus hardis et plus variés que ceux que l'on remarque, en général, dans les portraits ordinaires.

Un point particulier à observer, c'est de placer le poseur où tombe la lumière, ou bien de faire tomber la lumière où se trouve placé le poseur; en d'autres termes placer le poseur *au centre de la lumière*, *sous la lumière*, *c'est-à-dire au point où elle est le plus concentrée* (voir *fig.* 18). Cette position admet de la lumière tout autour du poseur, donne de la hardiesse et du relief, avec toutes les gradations de lumière et d'ombre tant admirées dans ce genre de travail.

Cartes russes. — Dans son ouvrage si plein de renseignements, *les Ateliers photographiques*, Baden-Pritchard indique la manière dont on procède dans un atelier parisien bien connu (Lejeune) pour obtenir ces portraits-vignettes sur fond noir appelés *cartes russes :* on place le client — le côté de l'ombre légèrement éclairé par le reflet de rideaux blancs ou bleus — à $2^{m},45$ environ d'un fond rouge foncé, *si foncé qu'il paraît à peine rouge,* sur la masse d'air et de lumière interposée, le portrait se détache comme un Rembrandt [1].

---

[1] Ajoutons que l'épreuve sortie du châssis à positif est ensuite exposée sous une plaque de verre foncé au centre et dégradé tout autour, à l'inverse des plaques qui servent pour le tirage des dégradés ordinaires.

Monotonie des portraits dans lesquels le poseur a été placé trop loin de la lumière. — J'ai vu certains photographes travailler pour produire ces effets à la Rembrandt, d'une façon qui pourrait faire penser que le poseur avait été placé aussi loin que possible de la lumière.

Les portraits obtenus dans de semblables conditions sont d'une monotonie complète. Ils manquent de détails, de vie et d'éclat. C'est généralement le résultat d'une lumière qui ne vient que d'un côté. La partie de l'ombre ne reçoit aucune lumière, excepté celle qui est projetée par un réflecteur blanc, qui, le cas échéant, ne produit qu'une lumière fausse et qu'on doit employer le plus rarement possible.

Remplacement du réflecteur par l'écran de tête Klary. — Je me propose de démontrer comment le poseur doit être éclairé dans ce genre d'épreuves, en évitant l'emploi du réflecteur. En plaçant l'écran de tête au-dessus de la tête du modèle et du côté d'où vient la lumière, le côté de l'ombre peut être éclairé à un degré quelconque avec une lumière naturelle et le côté de la lumière réglementé à souhait. Je dis *une lumière naturelle*, parce que les effets sont produits où ils doivent l'être et qu'un modelé parfait est donné à la figure.

Un réflecteur produit une lumière fausse, parce

qu'il éclaire où il faut de l'ombre et donne une surface plate aux endroits où il faut du relief.

Avant de me servir de l'écran de tête, rien ne m'a donné autant de peine que d'obtenir le côté de l'ombre suffisamment éclairé tout en conservant la forme.

Supposons, par exemple, une dame posant avec une figure jolie et bien arrondie. Avec la méthode ordinaire d'éclairer le côté de l'ombre à l'aide d'un réflecteur blanc, la ligne de la figure depuis l'oreille jusqu'au menton sera perdue, et depuis le cou jusqu'aux cheveux vous n'obtiendrez qu'une surface plate.

En supprimant le réflecteur, en adoucissant la lumière du haut et de côté à l'aide de l'écran de tête, le modèle est, en partie, préservé de ces deux lumières, un mélange plus intime et plus harmonieux se produit, et toute la lumière fausse provoquée dans les yeux par le réflecteur est évitée. La lumière du haut doit être employée avec parcimonie, de manière à ne pas donner trop d'illumination aux endroits où les teintes moyennes sont demandées. En employant l'écran de tête, un éclairage très modéré de l'ombre est nécessaire.

Un très joli effet d'ombre peut être produit en plaçant le poseur comme dans la lumière ordinaire, seulement en tournant la figure vers la lumière au lieu de l'en détourner.

Ceci est à recommander pour certains poseurs

aux traits osseux et aux sourcils très prononcés.

De tout ceci il résulte que l'écran de tête est particulièrement précieux pour les effets dits à la Rembrandt et que, par son emploi judicieux, les résultats les plus exquis peuvent être produits.

L'écran de tête peut être placé du côté du poseur qui est le plus rapproché de la lumière et l'on change sa position jusqu'à ce que l'effet désiré se produise. En l'employant de cette manière, on peut changer la direction de la lumière sans déplacer le modèle et nous obtenons ces touches brillantes de lumière qui semblent presque venir de derrière le poseur en laissant une lumière plus claire sur la figure, tandis que la joue qui est dans l'ombre est légèrement illuminée.

Le fond semi-circulaire. — L'expérience et l'étude démontrent que le fond est de la plus grande importance pour les photographes portraitistes.

Il y a quelques années, les photographes étaient enchantés d'avoir un fond uni et plat ; s'il avait été plus foncé d'un côté que de l'autre, c'eût été considéré comme une faute, et si une épreuve avec un fond gradué comme on les fait si communément aujourd'hui, eût été produite, neuf photographes sur dix l'auraient déclarée mauvaise et le dernier l'aurait considérée avec doute, hésitant à confesser le plaisir qu'il eût éprouvé en la regardant.

Lorsque les photographes sont familiarisés avec les valeurs de l'ombre et de la lumière, ils savent parfaitement que rien n'est aussi préjudiciable à la sensation de l'espace et du relief comme un fond uni et d'une teinte uniforme, et que rien, au contraire ne tend à faire valoir la tête comme un fond gradué du clair au sombre.

Pour les portraits en buste ou mi-corps, quel que soit leur genre, le fond semi-circulaire d'Adam Salomon est le meilleur qu'on puisse employer. On peut le mouvoir facilement, il est toujours prêt avec la gradation convenable pour donner du relief et de la beauté au portrait; il évite la peine d'arranger les paravents et de dépenser un temps précieux pour obtenir l'effet juste (*fig* 19).

C'est un appareil admirablement approprié au travail pour lequel il a été imaginé; il met le photographe à même d'obtenir sans efforts ni confusion des effets artistiques; les résultats témoignent, du reste, de la justesse des moyens employés pour les produire.

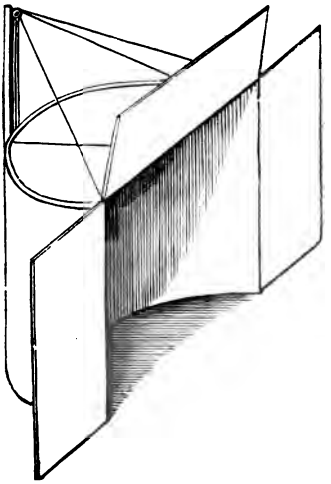
Description. — Empruntons à l'ouvrage de Baden-Pritchard (1) quelques détails sur ce fond hémi-cylindrique dont l'usage est si répandu. Cet

---

(1) Baden-Pritchard (H.), *Les Ateliers photographiques de l'Europe.* 1 vol. in-18 jésus, avec figures dans le texte; 1885 (Paris, Gauthier-Villars).

appareil, de couleur chocolat, a environ $3^m,66$ de diamètre ; son emploi est très simple. Il permet de produire tous les effets d'éclairage, sans qu'il soit nécessaire que le modèle, assis ou debout au centre,

Fig. 19.



se déplace : le photographe n'a qu'à faire tourner un peu, à droite ou à gauche, le fond hémi-cylindrique.

De cette manière, le côté éclairé du modèle peut faire contraste avec le côté ombré du fond, et réciproquement. De plus, le fond peut être avancé ou reculé dans tous les sens relativement à la lu-

mière, — le modèle restant toujours immobile, — si ce déplacement est rendu nécessaire par un changement dans l'intensité de l'éclairage.

Ce fond une fois mis en place, on voit que le côté le plus éloigné de la lumière est éclairé et que le côté le plus rapproché de cette lumière reste dans une ombre comparative.

Emploi. — En le tournant tout à fait en face de la lumière, on obtient un fond plus ou moins clair.

En le tournant contre la lumière, on obtient un fond plus ou moins noir.

Mais l'effet de la lumière sur le modèle sera tout à fait contraire, c'est-à-dire que le côté le plus rapproché de la lumière sera plus éclairé, mais admirablement adouci par la partie sombre du fond, tandis que le côté sombre du modèle se relèvera sur le côté clair du fond.

Quelle que soit la direction de la lumière qui frappe votre modèle, le fond s'attribuera immédiatement un effet d'ombre et de lumière parfaitement exact et la sensation du relief sera augmentée.

Les effets du fond peuvent être aussi variés et modifiés en ouvrant ou en fermant les deux rideaux qui se trouvent placés à la partie supérieure. A l'aide de ces derniers, la monotonie et la répétition d'effets identiques sont évités, et tous les genres

d'effets, du plus léger au plus profond, peuvent être facilement obtenus.

Quant aux fonds tout à fait noirs, dans lesquels la figure ressort seulement et où le reste du corps est presque invisible (surtout si le modèle a des vêtements foncés), ils devraient être absolument abandonnés par tous les photographes ayant quelque goût artistique.

CHAPITRE VII.

LES YEUX.

La régularisation de la lumière doit être reportée aux yeux. — Les yeux sont le trait le plus important de la figure : ils expriment la vie, la joie, la bonté, enfin tout ce qui rend la tête humaine attrayante et pleine de charmes. Ils peuvent aussi exprimer des sentiments opposés, ils peuvent même devenir répulsifs; aussi les a-t-on appelés *les fenêtres de l'âme.*

Ce sont les yeux que nous regardons toujours quand nous voulons deviner la pensée d'autrui. Ce sont eux surtout que l'artiste regarde quand il veut juger des qualités de son modèle et choisir le genre d'éclairage et la pose qu'il doit lui donner.

Une des règles fondamentales du système d'éclairage qui fait l'objet de cet Ouvrage est de reporter à l'œil la régularisation de la lumière, puisque nous calculons la position du poseur et la lumière

jusqu'à ce que les points lumineux apparaissent égaux dans les deux yeux.

Cette loi est excellente, on peut la suivre avec toute confiance.

Beaucoup de photographes ne s'en occupent pas, l'étude générale des autres traits de la figure attire toute leur attention.

Cependant la beauté de l'épreuve dépend complètement de la clarté, de la profondeur, de l'expression des yeux; on ne saurait donc attacher trop d'importance à leur étude.

Les yeux noirs ou foncés sont souvent privés de leur brillant ou de leur vie par la réflexion des objets qui les entourent. Ces réflexions viennent quelquefois du tapis ou des rideaux, ou bien encore des murs de l'atelier; elles sont souvent fort gênantes et la meilleure manière de les éviter c'est d'examiner les teintes permanentes qui entourent le poseur et qui produisent ces malencontreux effets.

Les rideaux bleus, les murs de l'atelier peints ou tapissés en bleu sont la cause de nombreux défauts de ce genre, d'autant plus que la réflexion du bleu dans l'œil ne se voit pas de suite et devient blanche en photographie.

Difficulté de photographier les yeux bleus. — La grande difficulté qu'on a pour photographier les yeux bleus vient de là, car toutes ces réflexions

n'y sont pas aussi facilement vues que dans les yeux noirs. Les yeux bleus ont été si mal rendus de tout temps que le public en est arrivé à être persuadé que la Photographie ne pouvait les rendre que mal.

L'introduction dans les ateliers d'objets dont les couleurs n'ont pas de reflets actiniques a prouvé surabondamment, en excluant toutes les réflexions bleues ou blanches, que les yeux bleus peuvent être reproduits par la Photographie tout aussi bien que les yeux noirs.

Différents points de vision. — Le photographe observateur, en admettant même qu'il ne comprenne ni la construction, ni l'anatomie de l'œil, apprendra vite à juger par sa forme extérieure de l'endroit où il faut placer le point de vision pour chaque poseur.

Les personnes myopes ont généralement les yeux ronds et pleins comme une lentille à court foyer; les personnes presbytes ont l'œil plus plat.

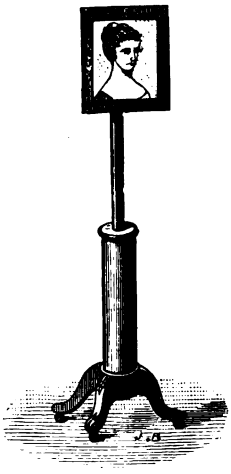
Consultez toujours la commodité de votre poseur, cela lui prouvera que vous êtes soucieux de toutes les conditions qui font le succès et que vous ne négligez aucune chance qui puisse influer sur le résultat souhaité.

Les poseurs sont généralement convaincus d'avance qu'ils doivent fixer leurs yeux sur un point déterminé, sans jamais battre les paupières,

voilà la principale cause de la non-réussite des yeux, et franchement cela n'a rien d'étonnant.

Lorsque, pendant la pose, vous donnez un objet à regarder au poseur, cet objet ne doit pas avoir

Fig. 20.



moins de $0^m,08$ de diamètre. Une carte-album est une bonne grandeur, le poseur aura la facilité de l'examiner entièrement. Laissez battre les paupières naturellement, vous vous assurerez de cette façon une belle et franche expression de l'œil.

Sur un pied en tous points semblable à celui du

réflecteur concave, à la place du châssis, placez une carte-album (*fig.* 20). Cet appareil est un excellent point de vision, car son mécanisme vous permettra de monter, de descendre l'épreuve à volonté et de l'arrêter au point que vous jugerez convenable pour fixer les yeux du poseur.

CHAPITRE VIII.

QUELQUES CONSEILS ET QUELQUES VÉRITÉS [1].

Je réclame toute votre attention pour quelques lignes encore.

Le titre de ce dernier Chapitre nous promet des conseils et des vérités. Si les uns sont quelquefois bons à donner, les autres, vous le savez, ne sont pas toujours bonnes à dire; mais comme elles ne s'adressent qu'aux clients, vous les recevrez bien, j'en suis sûr.

A vous, mes chers collègues, photographes par goût ou par nécessité, je répéterai ce que j'ai dit dans le cours de cet Ouvrage : travaillez, étudiez. L'étude, encore l'étude, toujours l'étude, c'est le seul moyen de sortir de l'ornière commune.

---

[1] Nous recommandons tout particulièrement à ceux de nos lecteurs que ce Chapitre intéressera de se reporter à l'ouvrage de Robinson, *De l'effet artistique en Photographie*, dans lequel ils trouveront développées avec beaucoup de bon sens et d'humour des données qui n'ont pu être qu'indiquées dans cette brochure.

Vous croyez avoir tout fait quand vous avez braqué l'objectif sur le poseur et préparé votre glace, c'est si commode! le reste est l'affaire du soleil et de vos produits chimiques.

Que penseriez-vous d'un marin qui s'embarquerait sans boussole, ou d'un homme qui voudrait peindre avant de savoir mélanger ses couleurs? Votre palette à vous, c'est la lumière; elle doit vous obéir comme un instrument docile obéit au doigt qui le presse; seulement, il faut savoir en jouer.

Sacrifiez quelques minutes par jour pour étudier sérieusement avec un modèle de votre choix, éclairez-le de cent manières différentes, vous trouverez, si laid qu'il soit, un moyen de le modifier, à l'aide d'ombres et de lumières habilement ménagées. « La Photographie ne peut pas idéaliser, avait coutume de dire M. Bassano, de Londres, mais elle peut prendre la nature en choisissant le moment le plus favorable. » Dans ce monde où la beauté ne court pas les rues, c'est un talent fort apprécié. Par malheur, les clients manquent généralement de patience, ils se croient *bien* sous toutes les lumières et à tous les points de vue; je vous laisse à penser ce qu'ils répondraient au consciencieux mais impertinent photographe qui leur demanderait la permission d'étudier leur physionomie à loisir! Il a été dit quelque part : « Le plus terrible ennemi du photographe est la vanité humaine. »

Voilà une vérité d'autant plus vraie que la brutalité de l'objectif dépasse malheureusement celle du plus fidèle miroir ([1]). Malgré tout, ayez confiance dans votre art, le remède est à côté du mal, et ce victorieux remède est encore l'éclairage.

Habituez vos yeux *à voir sans le secours de l'instrument* ce que produira tel effet de lumière sur un modèle donné. L'attitude de certains de mes confrères pendant leurs visites dans mon atelier m'amène à dire cela sérieusement. Ils se tenaient toujours à mes côtés, ayant une vue parfaite du poseur, et attendaient que l'image fût mise au foyer dans la chambre noire pour se rendre compte de l'effet produit par l'éclairage sur le modèle sans penser à regarder le modèle lui-même. Il leur manquait, il leur manque encore l'éducation de la lumière, cette condition essentielle de l'art en Photographie, éducation sans laquelle vous ne serez jamais que de *serviles copistes*, bons tout au plus à faire d'inévitables et brutales ressemblances, de par la grâce de votre instrument.

Il ne faut pas négliger pour cela la manière de

([1]) Dans le but, sans doute, de prévenir les réclamations, certains photographes autrichiens, le viennois Adele, entre autres, ont fait graver sur les murs de leurs ateliers diverses pensées philosophiques, destinées à montrer le néant de la vanité humaine, et des distiques avertissant le client qu'il ne doit pas s'attendre à beaucoup de flatterie de la part de la chambre noire.

construire et d'organiser les ateliers, la connaissance de vos instruments d'optique, les formules, etc..., toutes choses secondaires, mais d'une utilité absolue et dont le précieux concours doit assurer la réussite de votre œuvre.

Je connais une manière facile et charmante de travailler sans fatigue, sans dérangement, sans autre peine que celle de profiter des leçons que le hasard nous donne à chaque instant : c'est l'observation constante des effets de la lumière, de quelque façon qu'ils se présentent et partout où vous vous trouvez, une sorte de monomanie n'affectant que les yeux, enfin, ce que je nommerais volontiers l'étude à l'état latent. Dans cette disposition d'esprit on peut crier vingt fois par jour le fameux : *Eurêka!* parce que vingt fois par jour, un ami qui vous parle accoudé près de la fenêtre, votre femme qui passe le soir une lampe ou un bougeoir à la main, un rayon de soleil se jouant dans les rideaux du bébé endormi, tout enfin, pour l'œil prévenu, devient le point de départ d'expériences souvent heureuses, toujours utiles et intéressantes. Il ne s'agit plus que de chercher à reproduire dans votre atelier les effets qui vous frappent. Le succès immédiat, s'il a lieu, ne doit pas plus arrêter votre essor que les échecs ne doivent vous décourager; mettez à exécution les principes que je vous ai donnés, dans votre pratique de tous les jours : c'est, vous le comprenez, de la plus grande

importance. Surtout ne vous bornez jamais au rôle d'imitateur, vous pourriez être égaré par une réputation mal acquise et vous vous exposeriez à copier des fautes. Faites-vous un genre qui vous soit propre, il y en a autant qu'il y a d'individualités, et si l'initiative personnelle vous fait totalement défaut, prenez alors pour type un de ces rares maîtres et artistes en Photographie dont les épreuves ne trompent pas.

Souvenez-vous aussi que le mieux est l'ennemi du bien : Robinson, dans sa *Photographie en plein air,* recommande avec raison aux opérateurs de ne pas trop « chercher la petite bête. » Il y a, dit-il, des photographes de paysages, ainsi que je viens de le faire remarquer, qui ne sont jamais contents, qui hésitent constamment, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, et semblent ne pouvoir arriver à décider le point où ils placeront leur appareil. C'est ainsi qu'on perd souvent toute chance d'obtenir des résultats fructueux. Le vent peut se lever, le soleil s'obscurcir; et si le paysage comporte des figures, les modèles se fatiguent. Il vaut mieux négliger certaines choses sans importance que de perdre l'esprit du tableau.

Enfin, et pour clore cet interminable Chapitre, n'admettez jamais de demi-travail; ayez pour premier soin de vous plaire à vous-même; contentez vos goûts artistiques; ne faites pas au public ignorant qui veut poser à sa manière et non à la vôtre

l'ombre d'une concession dont votre œuvre souffrirait. Prouvez, par la courtoisie de vos manières, qu'on peut être *gentleman* quoique photographe, mais prouvez aussi que votre politesse n'a d'égale que votre fermeté.

Ayez foi en vous-même; le vrai talent trouve toujours sa place et l'opinion des gens intelligents entraîne tôt ou tard celle des imbéciles. Mais, que vous soyez apprécié ou non, de grâce! pour rien au monde, par dignité pour vous-même, par respect pour votre art, ne produisez jamais, en vue d'une misérable question de bénéfice, de ces horribles images qui peuvent satisfaire certains idiots mais qui chagrinent les gens sensés.

APPENDICE.

Nous pensons intéresser nos lecteurs en leur faisant connaître, d'après un brevet pris le 27 janvier 1886, une ingénieuse modification apportée par M. Meycke à la disposition des Ateliers photographiques.

Par cette modification on assure la mise en lumière des objets à photographier, afin de produire des images d'une plasticité parfaite, d'un modelé délicat, et tous les autres avantages résultant d'une bonne distribution de la lumière. Pour atteindre ce but, cet inventeur emploie deux moyens :

1° Par l'obscurcissement complet, sans rideau, des trois quarts de la surface totale des vitrages des ateliers photographiques ;

2° Par le déplacement des vitres donnant le jour, de manière qu'elles donnent la clarté perpendiculairement à la direction de la lumière qui, venant d'en haut, frappe l'objet.

La lumière traversant le vitrage dans une direction presque perpendiculaire n'est que peu affaiblie, elle agit d'une façon plus intense et permet, avec un éclairage latéral déterminé, de raccourcir notablement le temps d'exposition, tandis que la lumière éparse arrive dans une direction inclinée et perd sa force par la réflexion.

L'obscurcissement se fait par un revêtement ou une couverture en asphalte, zinc, etc., en laissant libres deux bandes d'environ 1^m de large sur toute l'élévation, aux extrémités de tête aussi bien du toit que des parois latérales. On conserve au toit la forme d'un appentis ; seulement, pour le déplacement, ce toit reçoit au milieu un petit toit à deux pentes en verre placé à angle droit par rapport à la direction longitudinale. Les parois de ces pentes sont placées de manière que la lumière, qui passe à travers, tombe directement sur l'objet à reproduire. Les parois latérales de ce toit sont munies, comme tous les vitrages, de rideaux mobiles épais empêchant l'entrée de la lumière superflue.

On peut avec cette disposition d'atelier reproduire des deux côtés comme habituellement.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

AVANT-PROPOS V
PRÉFACE de la première édition..... VII

CHAPITRE PREMIER.

Considérations générales sur la lumière.

Importance de l'éclairage du modèle..... 1
Atelier Fergus..... 3
Atelier Luckardt..... 4
Inconvénients de l'abus de la lumière de côté..... 5

CHAPITRE II.

De l'éclairage du modèle dans l'atelier.

De l'équilibre de l'éclairage du modèle..... 8
Conseils aux portraitistes..... 9
Où doit-on placer le modèle?..... 11
Ecrans Lafosse..... 12
Règles à suivre pour l'éclairage du modèle..... 13

CHAPITRE III.

L'écran de tête et le réflecteur concave.

Appareils destinés à régulariser la lumière..... .. 16
Volets de James Valentine..... 16

Pages.

Stores de Schaarwächter..... 17
Réflecteur de Kürtz..... 20
Fond-alcôve et chambre mobile..... 20
Châssis de Slingsby..... 21
Écrans divers..... 22
Description et construction de l'écran de tête Klary..... 26
Description et construction du réflecteur concave Klary. 28

CHAPITRE IV.

Éclairage du modèle à l'aide d'un écran de tête mobile et coloré.

Effet produit par l'écran de tête..... 31
Coloration de l'écran..... 33
Écrans opaques..... 34
Conclusion..... 35

CHAPITRE V.

Application mécanique de l'écran de tête pour régulariser la lumière sur le modèle dans un atelier.

Manière d'éclairer automatiquement un modèle..... 38
Reflets des yeux..... 40

CHAPITRE VI.

Effets dits à la Rembrandt. Le fond semi-circulaire.

Difficulté d'obtenir des effets justes..... 43
Cartes russes..... 44
Monotonie des portraits dans lesquels le poseur a été placé trop loin de la lumière..... 45
Remplacement du réflecteur par l'écran de tête Klary.... 45
Le fond semi-circulaire..... 47
Emploi..... 50

CHAPITRE VII.

Les yeux.

Pages.

La régularisation de la lumière doit être reportée aux yeux. 52
Difficulté de photographier les yeux bleus..... 53
Différents points de vision..... 54

CHAPITRE VIII.

Quelques conseils et quelques vérités..... 57

APPENDICE..... 63

Paris. — Imp. Gauthier-Villars, 55, quai des Grands Augustins.

LIBRAIRIE DE GAUTHIER-VILLARS

Quai des Augustins, 55. — PARIS.

(Envoi franco contre mandat de poste ou valeur sur Paris.)

EXTRAIT DU CATALOGUE DE PHOTOGRAPHIE.

Audra. — *Le gélatinobromure d'argent.* Nouveau tirage. In-18 jésus; 1886. 1 fr. 75 c.

Baden-Pritchard (**H.**), directeur du *Year-Book of Photography.* — *Les Ateliers photographiques de l'Europe.* (Descriptions, particularités anecdotiques, procédés nouveaux, secrets d'atelier.) Traduit de l'anglais sur la 2e édition, par Ch. Baye. In-18 jésus, avec figures dans le texte; 1885. 5 fr.

ON VEND SÉPARÉMENT:

Ier Fascicule : *Les ateliers de Londres.* 2 fr. 50 c.
IIe Fascicule : *Les ateliers d'Europe.* 3 fr. 50 c.

Burton (**W.-K.**). — *A B C de la Photographie moderne* contenant des instructions pratiques sur le *Procédé sec à la gélatine.* Traduit de l'anglais sur la 3e édition, par G. Huberson. In-18 jésus avec figures dans le texte; 1884. 2 fr. 25 c.

Cordier (**V.**). — *Les insuccès en Photographie; causes et remèdes.* 5e édit. avec fig. In-18 jésus; 1885. 1 fr. 75 c.

Davanne. — *La Photographie. Traité théorique et pratique.* 2 beaux volumes grand in-8, avec nombreuses figures. On vend séparément :

1re Partie : Notions élémentaires. — Historique. — Épreuves négatives. — Principes communs à tous les procédés négatifs. — Epreuves sur albumine, sur collodion, sur gélatinobromure d'argent, sur pellicules, sur papier, avec 2 planches spécimens et 120 figures dans le texte; 1886. 16 fr.

2e Partie : Épreuves positives : Daguerréotype. — Épreuves sur verre et sur papier. — Epreuves aux sels de platine, de fer, de chrome (procédé au charbon). — Impressions photomécaniques. — Divers : Agrandissements. — Micrographie. — Stéréoscope. — Les couleurs en Photographie. — Notions élémentaires de Chimie; vocabulaire. (*Sous presse.*)

Geymet. — *Traité pratique de Photographie* (Éléments complets, Méthodes nouvelles, Perfectionnements), suivi d'une Instruction sur le *procédé au gélatinobromure.* 3e édition. In-18 jésus; 1885. 4 fr.

Geymet. — *Traité pratique du procédé au gélatinobromure.* In-18 jésus; 1885. 1 fr. 75 c.

Geymet. — *Éléments du procédé au gélatinobromure.* In-18 jésus; 1882. 1 fr.

Geymet. — *Traité pratique de Photolithographie et de Phototypie.* 2e tirage. In-18 jésus; 1882. 5 fr.

Geymet. — *Traité pratique de Photogravure sur zinc et sur cuivre.* In-18 jésus; 1885. 4 fr. 50 c.

Geymet. — *Traité pratique de Gravure héliographique et de Galvanoplastie.* 3e édition. In-18 jésus; 1885. 3 fr. 50 c.

Geymet. — *Traité pratique des émaux photographiques. Secrets* (tours de main, formules, palette complète, etc.), *à l'usage du photographe émailleur sur plaques et sur porcelaines.* 3e édition In-18 jésus; 1886. 5 fr.

Geymet. — *Traité pratique de Céramique photographique.* Épreuves irisées or et argent (Complément du *Traité des émaux photographiques*). In-18 jésus; 1885. 2 fr. 75 c.

Geymet. — *Traité pratique de gravure et d'impression sur zinc par les procédés héliographiques.* 2 volumes in-18 jésus, se vendant séparément :

Ire Partie : Préparation du zinc; 1887. 2 fr.

IIe Partie : Méthodes d'impression. — Procédés inédits; 1887. 3 fr.

Geymet. — *Traité pratique de gravure sur verre par les procédés héliographiques.* (Etude et fabrication du verre. — Préparation des vernis. — Procédés divers de gravure. — Méthodes inedites. — Obtention des clichés positifs sur verre. — Pierres fines et imitations. — Oxydes colorants, etc.) In-18 jésus, 1887.
(*Sous presse.*)

Godard (E.). Artiste peintre décorateur. — *Traité pratique de peinture et dorure sur verre. Emploi de la lumière; application de la Photographie.* Ouvrage destiné aux peintres, décorateurs, photographes et artistes amateurs. In-18 jésus; 1885. 1 fr. 75 c.

Klary, Artiste photographe. — *L'éclairage des portraits photographiques.* Emploi d'un écran de tête, mobile et coloré. 6e édition. In-18 jésus, avec 2 planches; 1886. 2 fr.

Londe (A.). — *La Photographie instantanée.* In-18 jésus, avec belles figures dans le texte; 1886. 2 fr. 75 c.

Poitevin (A.). — *Traité des impressions photographiques;* suivi d'Appendices relatifs aux procédés usuels *de Photographie négative et positive sur gélatine, d'héliogravure, d'hélioplastie, de photolithographie, de phototypie, de tirage au charbon, d'impressions aux sels de fer,* etc., par Léon Vidal. — In-18 jésus, avec un portrait phototypique de Poitevin. 2e édition, entièrement revue et complétée; 1883. 5 fr.

Robinson (H.-P). — La *Photographie en plein air. Comment le photographe devient un artiste.* Traduit de l'anglais par Hector Colard, Membre de l'Association belge de Photographie 2 volumes se vendant séparément :

1re Partie. — Des plaques à la gélatine. — Nos outils. — De la composition. — De l'ombre et de la lumière. — A la campagne. — Ce qu'il faut photographier. — Des modèles. — De la genèse d'un tableau. — De l'origine des idées. In-8 avec figures dans le texte et 2 planches photolithographiques; 1886. 2 fr. 75 c.

2e Partie. — Des sujets. — Qu'est-ce qu'un paysage? — Des figures dans le paysage. — Un effet de lumière. — Le Soleil. — Sur terre et sur mer. — Le Ciel. — Des animaux. — Vieux habits! — Du portrait fait en dehors de l'atelier. — Points forts et points faibles d'un tableau. — Conclusion. In-8 avec figures et 2 planches photolithographiques; 1886. 2 fr. 50 c.

Roux (**V.**). — *Traité pratique de la transformation des négatifs en positifs, servant à l'héliogravure et aux agrandissements.* In-18; 1881. 1 fr.

Roux (**V.**), Opérateur au Ministère de la Guerre. — *Manuel opératoire pour l'emploi du procédé au gélatinobromure d'argent.* Revu et annoté par M. Stéphane Geoffray. 2e édition, augmentée de nouvelles Notes. In-18; 1885. 1 fr. 75 c.

Roux (**V.**). — *Traité pratique de gravure héliographique en taille-douce, sur cuivre, bronze, zinc, acier, et de galvanoplastie.* In-18 jésus; 1886. 1 fr. 25 c.

Roux (**V.**). — *Traité pratique de Zincographie.* Photogravure, Autogravure, Reports, etc. In-18 jésus; 1885. 1 fr. 25 c.

Roux (**V.**). — *Manuel de Photographie et de Calcographie*, à l'usage de MM. les graveurs sur bois, sur métaux, sur pierre et sur verre (Transports pelliculaires divers. Reports autographiques et reports calcographiques. Réductions et agrandissements. Nielles.) In-18 jésus; 1886. 1 fr. 25 c.

Roux (**V.**). — *Manuel de l'Imprimeur héliographe.* (Impressions en taille-douce, en noir et en couleur. Vernis et encres. Mélanges et superposition des couleurs. Impressions diverses. Typochromie. Papiers, etc.). In-18 jésus; 1886. 1 fr.

Roux (**V**). — *Traité pratique de Photographie décorative appliquée aux arts industriels.* Photocéramique et lithocéramique. Vitrifications. Emaux divers. Photoplastie. Photogravure en creux et en relief. Orfèvrerie. Bijouterie. Meubles. Armurerie. Epreuves directes et reports polychromiques. In-18 jesus; 1887. 1 fr. 25 c.

Roux (**V.**). — *Formulaire pratique de Phototypie*, à l'usage de MM. les préparateurs et imprimeurs ,des procédés aux encres grasses. In-18 jésus; 1887. 2 fr.

Roux (**V.**). — *Photographie appliquée aux recherches médico-légales.* In-18 jésus; 1887. 2 fr.

Tissandier (**Gaston**). — *La Photographie en ballon*, avec une belle épreuve photoglyptique du cliché obtenu par MM. Gaston Tissandier et Jacques Ducom, à 600m au-dessus de l'île Saint-Louis, à Paris. In-8 avec figures; 1886. 2 fr. 25 c.

Viallanes (**H.**), docteur ès sciences et docteur en médecine. — *Microphotographie. La Photographie appliquée aux études d'Anatomie microscopique.* In-18 jésus, avec une planche phototypique et figures ; 1886. 2 fr.

Vidal (**Léon**). Officier de l'Instruction publique, Professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs. — *Traité pratique de Photographie au charbon*, complété par la description de divers *Procédés d'impressions inaltérables* (*Photochromie et tirages photomécaniques*). 3e édition. In-18 jésus, avec une planche spécimen de photochromie et 2 planches spécimens d'impression à l'encre grasse ; 1877. 4 fr. 50 c.

Vidal (**Léon**). — *Traité pratique de Phototypie*, ou *Impression à l'encre grasse sur couche de gélatine.* In-18 jésus, avec belles figures et 2 planches spécimens ; 1879. 8 fr.

Vidal (**Léon**). — *Traité pratique de Photoglyptie*, avec ou sans presse hydraulique. In-18 jésus, avec 2 planches photoglyptiques hors texte et nombreuses gravures dans le texte ; 1881. 7 fr.

Vidal (**Léon**). — *Calcul des temps de pose et Tables photométriques*, pour l'appréciation des temps de pose nécessaires à l'impression des épreuves négatives à la chambre noire, en raison de l'intensité de la lumière, de la distance focale, de la sensibilité des produits, du diamètre du diaphragme et du pouvoir réducteur moyen des objets à reproduire. 2e édition. In-18 jésus, avec tables ; 1884. Broché 2 fr. 50 c.
Cartonné 3 fr.

Vidal (**Léon**). — *Photomètre négatif*, avec une Instruction. Renfermé dans un étui cartonné. 5 fr.

Vidal (**Léon**). — *Manuel du touriste photographe.* 2 volumes in-18 jésus, avec 2 planches spécimens et nombreuses figures. On vend séparément :

1re Partie : Couches sensibles négatives. — Objectifs. — Appareils portatifs. — Obturateurs rapides. — Pose et Photométrie. — Développement et fixage. — Renforçateurs et réducteurs. — Vernissage et retouche des négatifs ; 1885. 6 fr.

Partie : Impressions positives aux sels d'argent et de platine. — Retouche et montage des épreuves. — Photographie instantanée. — Appendice indiquant les derniers perfectionnements. — Devis de la première dépense à faire pour l'achat d'un matériel photographique de campagne et prix courant des produits les plus usités ; 1885. 4 fr.

Vidal (**Léon.**). — *La Photographie des débutants.* Procédé négatif et positif. In-18 jésus, avec figures ; 1886. 2 fr. 50 c.

Vieuille (**G.**). — *Guide pratique du photographe amateur.* In-18 jésus ; 1885. 2 fr.

Paris. — Imp. Gauthier-Villars, 55, quai des Grands-Augustins.

LIBRAIRIE GAUTHIER-VILLARS ET FILS,

Quai des Grands-Augustins, 55. — Paris.

Envoi franco contre mandat de poste ou valeur sur Paris.

Davanne. — *La Photographie. Traité théorique et pratique.* 2 beaux volumes grand in-8, avec 234 figures et 4 planches spécimens. 32 fr.

On vend séparément :

Ire Partie : Notions élémentaires. — Historique. — Épreuves négatives. — Principes communs à tous les procédés négatifs. — Épreuves sur albumine, sur collodion, sur gélatinobromure d'argent, sur pellicules, sur papier. Avec 2 planches spécimens et 120 figures ; 1886. 16 fr.

IIe Partie : Épreuves positives : aux sels d'argent, de platine, de fer, de chrome. — Epreuves par impressions photomécaniques. — Divers : Les couleurs en Photographie. Épreuves stéréoscopiques. Projections, agrandissements, micrographie. Réductions, épreuves microscopiques. Notions élémentaires de Chimie ; vocabulaire. Avec 2 planches spécimens et 114 figures ; 1888. 16 fr.

Fourtier (H.). — *Dictionnaire pratique de Chimie photographique*, contenant une *Etude méthodique des divers corps usités en Photographie*, précédé de *Notions usuelles de Chimie* et suivi d'une Description détaillée des *Manipulations photographiques*. Grand in-8, avec figures ; 1892. 8 fr.

L'auteur, écartant avec soin toute théorie scientifique, s'est attaché exclusivement au côté pratique, de manière à faire de ce Dictionnaire un véritable *outil de travail*, donnant la valeur, le mode d'emploi rationnel et les propriétés spéciales des corps employés. Présentée sous une forme brève, concise et surtout avec une méthode rigoureuse, l'étude des divers corps est beaucoup facilitée et la recherche des renseignements utiles rapidement faite.

Des indications précises sur l'analyse pratique et les manipulations de laboratoires, ainsi que des tables de réaction, complètent le Dictionnaire et résument les notions de Chimie indispensables à l'amateur et au professionnel.

Fourtier (H.). — *Les Positifs sur verre. Théorie et pratique. Les Positifs pour projections. Stéréoscopes et vitraux. Méthodes opératoires. Coloriage et montage.* Grand in-8, avec figures ; 1892. 4 fr. 50 c.

Geymet. — *Traité pratique de Photographie* (Éléments complets, Méthodes nouvelles. Perfectionnements), suivi d'une instruction sur le *procédé au gélatinobromure*. 3e édition. In-18 jésus ; 1885. 4 fr.

Piquepé (P.). — *Traité pratique de la Retouche des clichés photographiques*, suivi d'une *Méthode très détaillée d'émaillage* et de *Formules* et *Procédés divers*. 3e tirage. In-18 jésus, avec deux photoglypties ; 1890. 4 fr. 50 c.

Paris. — Imp. Gauthier-Villars et fils, 55, quai des Grands-Augustins.